Charakterystyki literackie Nr. 42

DZIADY DREZDEŃSKIE

ADAMA MICKIEWICZA

(Część III)

Rozbiór krytyczny

opracował
M. Konszarski

Warszawa
Wyd. „POMOC SZKOLNA" H. Wajnera
Bielańska 5

WYDAWNICTWO „POMOC SZKOLNA" K. WAJNERA

LITERATURA.

Skrót historji literatury polskiej w pytaniach i odpowiedziach, przystosowany do wymagań szkolnych. Na całość składają się 3 części:

1. Przegląd dziejów literatury polskiej aż do r. 1928, ujęty chronologicznie . . . 3.—
2. Przegląd literatury polskiej według rodzajów literackich . . . . . . —.60
3. Streszczenia najważniejszych utworów literatury polskiej . . . . —.60

Komplet „Skrótu historji literatury polskiej" w opr. 4.—

Koryfeusze Słowa Polskiego w oświetleniu najcelniejszych krytyków.

Mickiewicza — Rozbiór wszystkich dzieł . . 2.50

— Rozbior poszczególnych utworów, z dodan. treści:

1) Utwory młodzieńcze. I tom poezyj (Ballady i romanse)
2) Drugi tom poezyj („Dziady Wileńskie" cz. II i IV „Grażyna") i fragmenty I cz. „Dziadów" 1.20
3) Utwory z czasu pobytu w Rosji — (Sonety miłosne.—Sonety Krymskie.—Konrad Wallenrod — Farys) 1.40
4) Dziady Drezdeńskie (cz. III) Księgi Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego . . . 1.40
5) Pan Tadeusz . . . . —.80

Słowackiego — Rozbiór wszystkich dzieł . . 4.—

— Rozbiór poszczególnych utworów, z dodan. treści:

1) Mindowe, Mnich, Jan Bielecki, Marja Stuart . 1.—
2) Arab, Lambro, Godzina myśli . . . —.60
3) Kordjan . . . . . . —.80
4) Balladyna 1.20
5) Mazepa, W Szwajcarji, Ojciec Zadżumionych —.70
6) Anhelli . . . . . . —.70
7) Lilla Weneda. Grób Agamemnona . . —.60
8) Rozmowa z Matką Makryną, Beniowski . —.70
9) Genezis z ducha, Król Duch, Ks. Marek . 1.50

Krasińskiego — Rozbiór wszystkich dzieł . . . 2.—

— Rozbiór poszczególnych utworów z dodan. treści:

1) Nieboska komedja . . . . —.80
2) Irydjon 1.20; 3) Przedświt i Psalmy . . 1.20

CHARAKTERYSTYKI LITERACKIE Nr. 42c.

DZIADY
DREZDEŃSKIE

Adama Mickiewicza

IV. KOMPOZYCJA. — WPŁYWY LITERACKIE. — STRONA ZEWNĘTRZNA.

Opracował
M. KONSZARSKI

Wydawnictwo „POMOC SZKOLNA“ H. Wajnera
Warszawa Bielańska 5.

Roczono w Drukarni „GRAFIA". Warszawa.

VI. Kompozycja III części Dziadów.

Poemat drezdeński stanowi dramat fantastyczny. Charakterystyczną cechą takiego utworu jest brak ścisłego związku kauzalnego, brak tego, co się w terminologji dramatycznej nazywa „jednością akcji". Twórczość poety nie jest tu krępowana zasadą przyczynowości ani warunkami „sceniczności"; liryczne wybuchy, monologi i refleksje mogą zajmować dużo miejsca. Między poszczególnemi scenami może zachodzić mniej lub więcej luźny związek, a perypetje akcji mogą się obejść bez „motywacji" dramatycznej. Wszystkie te własności posiada III cz. Dziadów. Pojedyńcze sceny są ze sobą luźno związane, tak że mogą stanowić niemal samodzielne jednostki. Jedynym związkiem między poszczególnemi ogniwami jest spójnia ideowa. III cz. Dziadów to zbiór luźnych jednostek, spojonych cementem tendencji ideologicznej. W ten sposób, jakkolwiek między scenami niema naogół ściślejszego związku przyczynowego, jest związek wyższorzędny, ponaddramatyczny. Dziady posiadają swoją teleologję, t. zn., że każda scena oprócz znaczenia bezwzględnego: jako samodzielnej jednostki—posiada swe znaczenie

funkcjonalne, spełnia swą rolę względną, celową: jako moment w rozwoju tendencji ideowej.

Tak więc scena więzienna (I) jest nietylko obrazem bezpośrednim i pośrednim (opowiadanie Sobolewskiego) prześaldowania młodzieży, lecz zarazem podkładem naturalnym cierpienia Konrada, naczyniem hodującym jego walkę duchową, która się rozgrywa w Improwizacji. Charakter ten sceny I znajduje potwierdzenie w jej rozbudowie. Podczas toku sceny Konrad jest jedynie statystą, milczenie jego spełnia rolę artystyczną taką, aby nie wprowadzać do pierwiastka realistycznego, rzec można—epickiego, elementu nowego: akcji wewnętrznej duszy i akcji ponadrealnej, która jej z przyczyn ideowych towarzyszy. Jednakże pod koniec tej sceny Konrad przychodzi do głosu. Jego odezwanie się do Jankowskiego (w obronie N. Panny) jest jakgdyby odgłosem dalekiej burzy. Enuncjacja Jankowskiego jest artystycznym środkiem dla zaznaczenia poważnej rozterki duchowej Konrada, będącej w głębokiej antytezie do wszelkiej niskiej i płytkej niewiary Jankowskich. Pieśń nienawiści na ustach Konrada daje miarę jego stanu duchowego, zaś t. zw. „mała improwizacja" jest właściwym wstępem do wielkiej Improwizacji, jest zazębieniem sc. I i II.

Scena II czyli Improwizacja jest przedewszystkiem jednostką samodzielną, która napięciem rozsasadza całość poematu, treścią zaś jest w antytezie z duchem chrześcijańskim, panującym w człowieku i dziele. Że powstała jako jednostka samodzielna, dowodzą badania prof. Kallenbacha*) nad autografem poety. Wynika z nich, iż improwizacja została napisana osobno, później zaś wcielona została do utworu, który prawdopodobnie jako całość kompo-

*) Ad. Mic. t. II 1926, str. 35—37.

zycyjna jest późniejszy od żywiołowego wybuchu natchnienia, od chwili Konradowej. Kallenbach odszukał też w autografie nagłówek owej małej improwizacji*): „Do improwizacji. Przed wielką improwizacją". Dowodzi to, iż jest ona charakteru wtórnego, co wykazuje jej rolę dośrodkową, względną.

Podobnież rolę dośrodkową spełnia cała scena III, w której ma miejsce ratunek Piotrowy grzesznika. Scena III nawet nie posiada owego bezwzględnego samodzielnego znaczenia, które naogół przysługuje każdej scenie. Stanowi jedynie kleszcze ideologiczne obejmujące sobą scenę improwizacyjną, jest doprowadzeniem do końca pierwiastka samokrytycyzmu, który już w samej sc. II przejawił się (w postaci walki duchów, a potem harców djabelskich). W ten sposób z tła ogólnej luźności wyłania się jednostka kompozycyjna, skupiająca w sobie moment ogniskowy Improwizacji, jej uzasadnienie ideowe, a zarazem poniekąd introdukcję — scenę I, oraz moment poimprowizacyjny, wypełniony problemem religijnym ocalenia Konrada (sc. III).

Następna scena — czwarta już nie jest niczem związana z poprzednim kompleksem, odbywa się też zupełnie gdzie indziej („pode Lwowem"). Jest odrębną całością, widzeniem sennem o charakterze cichej ekstazy religijnej. Widzenie to charakteryzuje *jakość* postaci. Ale i tu jest widoczna pewna dośrodkowość ideowa. Przed snem Ewa modli się za Konrada-Mickiewicza. Że modlitwa ta ma ważne znaczenie, dowiadujemy się ze słów Anioła w Prologu („Modlono się zą tobą *na ziemi* i w niebie"...) a jeszcze dosadniej z okrzyku ducha dobrego w scenie II, gdy rozpoczęły się harce djabelskie nad omdlałym Konradem. („Precz!... modlą się za nim".)

---

*) loc. cit. str. 5.

Scena V, Widzenie ks. Piotra, posiada przede wszystkiem znaczenie bezwzględne, t. j. stanowi, podobnie jak Improwizacja, samodzielną jednostkę natchnienia. Jest ona wyrazem creda mesjanicznego, uzyskanego na drodze mistycznej i to właśnie stanowi jej odrębność. Możemy ją uważać za Widzenie Mickiewicza, wplecione do poematu i ze względów ideologicznych narzucone ks. Piotrowi. (Oczywiście „narzucenie” to nie jest niczem nienaturalnem, lecz właśnie harmonizuje z charakterem postaci.) Ale obok tego scena ta spełnia określoną rolę w odniesieniu do poematu (a więc znowu rolę względną), i to mianowicie wobec Improwizacji. Dwa szczytowe momenty Dziadów, monolog Konrada i ekstaza ks. Piotra, zespalają się ideowo właśnie ze względu na swą *zasadniczą antytezę*. Sugestja tej antytezy zestawia je obok siebie i zahacza wzajemnie. Ks. Piotr otrzyma to, czego Konrad żądał. I w tem tkwi tendencja ideowa poety, rola względem siebie obu ogniw. W pierwszym planie poety (jak wykazało zbadanie autografu przez prof. Kallenbacha) sc. V następowała bezpośrednio po scenie egzorcyzmów. Dowodzi to, iż niejako organicznie zaliczył Widzenie Piotrowe do koncentru Improwizacji. Późniejsze wstawienie Widzenia Ewy (które pierwotnie następowało po proroctwie ks. Piotra) uniezależniło sc. V od II, uczyniło z niej samodzielne ognisko ideowe (zarodek ideologji mesjanicznej).

Wszystkie sceny pozostałe stanowią już każda dla siebie odrębny świat. Scena VI (która pierwotnie nie była oddzielona sceną V od Widzenia Ewy) jest oceną etyczną Senatora, podobnie jak sc. IV — Ewy. Obie, spełniając identyczną rolę względem postaci (Ewy i Senatora) zazębiają się wzajemnie przez *antytezę*. Stanowią one rodzaj pendant i odznaczają się pewną symetrją wzajemną. Tak więc w jedne

i drugiej scenie duchy wyrażają swój cel (i to właśnie zawiera w sobie moment oceny): w sc. IV Chór Aniołów „objaśnia“ swoją działalność wobec Ewy („*Braciszka miłego* sen rozweselmy...” i t. d.), w scenie VI rozmowy i kłótnie djabłów znowuż nam tłumaczą ich zamierzenia wobec Senatora. W ten sposób oba widzenia, Ewy i Senatora, odgrywają identyczną rolę: stanowią nagrodę wyższą za dobro i zło. Z drugiej strony sc. VI odznacza się pewną symetrją i względem V. Mianowicie w końcu scen po widzeniach są ustępy zupełnie analogiczne. Dusze ks. Piotra i Senatora wędrują z ciał: pierwsza do „trzeciego nieba“ za sprawą aniołów (gdy ks. Piotr zapadł w ekstazę całkowitą), druga, a raczej część drugiej (sc. VI) zostaje wywleczona przez djabłów „na świata kraniec, Gdzie się doczesność kończy, a wieczność zaczyna, Gdzie z sumnieniem graniczy piekielna kraina...“ Ustępy te są zupełnie symetryczne i wiążą się z sobą antytezą dobra i zła.

Scena siódma i ósma stanowią odrębne fragmenty, ale łączą się wspólnością tendencji, którą jest chęć odmalowania martyrologji polskości. W tym sensie sceny te posiadają charakter „próbek“ życia polskiego, męki polskiej i myśli polskiej. Wraz ze sceną I stanowią pierwiastek realistyczny poematu, stanowią zaklęte w poezję dzieje. One usprawiedliwiają podtytuł Dziadów: „Litwa“. Gdy w scenach II—VI panował wszechwładnie symbol we wszelkiej postaci, symbol jako wykładnik idei i jako przeżycie lub przedmiot wiary, sceny wymienione są same przez się rzeczywistością ludzką, rzeczywistością cierpien a narodu. W sc. I mamy życie więźniów za sprawę narodową, ofiary szlachetnych dążeń filomatycznych. W więzieniu tem poznajemy myśli i uczucia młodzieży, przez mury więzienia słyszymy wraz

z nią jęki katowanych i płacz ludu (opowiadanie Sobolewskiego). Scena VII przynosi nam podwójną tragedję narodu: martyrologję Cichowskich i upadek moralny sfer wyższych, maluczkich czynem i myślą, a także słowem (poeci klasyczni). Z natury rzeczy scena warszawska jest ujęta satyrycznie; Mickiewicz z gorzką ironją szkicuje rysy obyczajowe „salonu warszawskiego", znane mu z opowiadań przyjaciół. Scena VII i VIII stanowią ilustrację tezy zasadniczej, wyrażonej w Przedmowie: gnębienia polskości. Można uważać je za pogłębienie uzazadnienia patrjotycznego tragedji Konrada, co stawia je nietylko zewnętrznie (technika artystyczna), ale i wewnętrznie (ideologja) obok sceny więziennej. Scena VIII w porównaniu z VII jest silniejsza napięciem. Tu słyszymy wprost bezpośrednio głos katowanego dziecka polskiego (Rollisona). Stajemy oko w oko z nienawistnym caryzmem. Przytem jest rzeczą znamienną, iż realistycznie pomyślana scena zawiera pewne momenty niesamowite (śmierć Doktora); zestawienie ks. Piotra i Senatora, a wreszcie ciche zwycięstwo pierwszego bezwątpienia w oczach poety miało głębsze, wyższorzędne znaczenie. *W sc. VIII ks. Piotr staje się postacią kierowniczą, wnoszącą nowy, obcy element do akcji realnej: karę bożą.* W ten sposób sama akcja nabiera głębszego związku z ideologją poematu, nabiera znaczenia dośrodkowego. Dziwną trafnością oznaczają się słowa George Sand, która tak charakteryzuje ujęcie mickiewiczowskie w Dziadach: „La vie réelle est elle-même un tableau energique, saisissant, terrible, et l'idée est au centre. Le monde fantastique n'est pasen dehors, ni au-dessus, ni au - dessous; il est au fond de tout, il meut tout, il est l'ame de toute réalité, il habite dans tous les faits.

que personnage. chaque groupe le porte en soi et le manifeste à sa manière".*) Jest to w zgodzie z zasadniczą ideologją Mickiewicza, dla którego każde ogniwo świata posiadało treść głębszą, spełniało funkcję w porządku bożym. W tej celowości ma swą genezę znaczenie prawd żywych, ma swą genezę mistycyzm i mesjanizm.

Scena IX oraz Prolog odgrywają rolę syntez. Prolog, który pierwotnie (w autografie badanym przez prof. Kallenbacha) stanowił scenę poprzedzającą VII i VIII, a następującą po Widzeniu Senatora, stanowi jakgdyby skrót syntetyczny, określający postać Konrada. Spór duchów objaśnia genezę Improwizacji, a zarazem ocenia ją etycznie, słowa Anioła-Stróża zaznaczają „spaczenie Konradowe" t. j. zbłądzenie człowieka wskutek cierpień, a w ten sposób znowuż tłumaczą zasadę Improwizacji. Wreszcie końcowe słowa Anioła czynią wyraźną aluzję do monologu Konrada a zarazem piętnują „błąd" jego**) Scena IX ponownie charakteryzuje podłoże cierpienia Konradowego, a zarazem stanowi łącznik z Dziadami wileńskiemi. Streszcza ona efektywny wynik ewolucji „od Gustawa do Konrada"***).

---

*) Essai sur le Drame Fantastique, Revue des Deux Mondes, tome XX, p. 627.

„Życie rzeczywiste jest samo obrazem dzielnym, wstrząsającym, strasznym, a idea jest w środku. Świat fantastyczny nie jest zewnątrz, ani u góry, ani u dołu; jest on na dnie wszystkiego, porusza wszystkiem, jest duszą wszelkiej rzeczywistości, mieszka we wszystkich faktach. Każda z osób, każda grupa ma go w sobie i objawia go na swój sposób." (Przekład prof. Kallenbacha).

**) Taka treść „Prologu" wykazuje jego późniejsze pochodzenie.

***) Omówić to wypadnie w następnym rozdziale.

Dziady pozostały fragmentem większej zamierzonej całości; poeta planował dalsze akty i części. Pozostałością tych zamierzeń jest Ustęp III cz. Dziadów. Stanowi on grupę obrazów, nie posiada formy dramatycznej (dialogowanej). Należy go uważać za upoetyzowany *pamiętnik podróży* Mickiewicza, a zarazem za *pamiętnik samego Konrada. Ustęp jest więc fragmentem dalszych losów Konrada.* Dowody tego tkwią w samym tekście. W scenie IX Kobieta spostrzega widmo Konrada, uwożonego z ojczyzny na kibitce, a więc Ustęp następuje chronologicznie po sc. IX. W wierszu Petersburg ma miejsce spotkanie „przybylca z zachodu“ t. j. Konrada-Mickiewicza z Oleszkiewiczem, spotkanie prorokowane niedwuznacznie w sc. VIII przez ks. Piotra. Ma ono wywrzeć poważny wpływ ideowy na Konrada, ma torować Konradowi drogę, wytkniętą przez ks. Piotra. Jeżeli do tego dodać Oleszkiewicza przepowiednie kary bożej (wiersz Oleszkiewicz), widzimy, iż Ustęp nawiązuje do „aktu I“ nietylko kompozycyjnie poprzez postać Konrada, ale również ideologicznie — ideą Opatrzności, górującą w całym poemacie. Ustęp kondensuje w sobie żywioł epiczny poematu, a metodą artystyczną zbliża się do Pana Tadeusza. Świetna plastyka obrazów, trafne, mocne ujęcie oraz pierwiastek żartobliwy — oto cechy Ustępu. Ale żart tu nie jest pogodny, nie ma odcienia ciepłego humoru, łączy się bowiem z gorzką ironją i bólem. *Pierwiastek niewoli,* który jest piętnem narodu i kraju rosyjskiego, nadaje swoisty ton całemu Ustępowi; czuje się w nim kompleks uczuciowy, będący zespoleniem politowania, pogardy, ale i współczucia. W wierszu do Przyjaciół Moskali mówi poeta: „Gorycz, wyssana ze krwi i z łez ojczyzny, Niech zrze i pali — nie was, lecz wasze okowy.“ Ustęp jako charakte.

rystyka świata rosyjskiego jest rozszerzeniem rysów skreślonych w scenie VIII (np. charakterystyka czynownictwa).

Po zbadaniu roli każego ogniwa rozumiemy zasadniczą cechę kompozycyjną poematu: luźność zewnętrzną, połączoną z wyższorzędną, teleologiczną spójnią. Ta cecha oraz przewaga żywiołu ideologicznego nad scenicznym, a w związku z tem wybitny liryzm (zogniskowany niemal niepodzielnie w poszczególnych miejscach utworu) — nadają mu piętno *dramatu fantastycznego*. Jako taki możemy Dziady zestawić z Faustem i dramatem romantycznym francuskim. Wpływ kompozycji poematu Goethego możemy na tej postawie przyjąć, iż w samych motywach treściowych Dziadów, mianowicie w pierwiastkach Konradowych możnaby się dopatrzeć pewnych reminiscencyj z Fausta*). Zresztą Dziady kompozycyjnie są znacznie luźniejsze niż Faust, którego poszczególne sceny są w określonym związku z sobą, a fantastyczność jego tkwi jedynie w przewadze momentów ideowych nad scenicznemi**). Dziady są więc niejako dramatem, „podwójnie fantastycznym".

Dramat romantyczny francuski po raz pierwszy ukazał się w literaturze w postaci dzieła Dittmer'a i Cavé p. t. „Les soirées de Neuilly, esquisses dramatiques et historiques"***). Próby te stanowiły za-

---

*) Por. Wpływy literackie.

**) Mowa oczywiście o Fauście I. Nie można zestawiać Dziadów z Faustem II, który się ukazał już po poemacie Mickiewicza. Jeżeli chodzi o charakter kompozycyjny, to II część Fausta cechuje się już znaczną w porównaniu z częścią I luźnością, a więc bliższa jest typu kompozycyjnego, który znamionuje Dziady.

***) Wieczory w Neuilly, szkice dramatyczne i historyczne.

wiązki teatru dramatycznego francuskiego, którego pionierami byli Victor Hugo, Prosper Merimée i Ludwik Vitet. Cechą podstawową dramatu romantycznego było zanarchizowanie techniki dramatycznej, t. j. zaprzeczenie zasady trójjedności (jedność akcji, czasu, miejsca), zniwelowaniu różnic gatunkowych poezji dramatycznej, a więc skasowanie tragedji i komedji jako odrębnego genre. Absolutna hegemonja natchnienia oto zasada dramatu romantycznego. Mickiewicz otrzymał dzieło Dittmer et Cavé w Petersburgu 1828. Wprowadziło go ono w zachwyt, uważał iż stanowi próbę dramatu nowożytnego, dramatu historycznego. *Otóż poemat drezdeński ze względu na swą technikę kompozycyjną (luźność), wykazującą hegemonję natchnienia, ze względu na swe tło historyczne, może być uważany za dramat romantyczny, tak jak go pojmował Mickiewicz, a także poeci francuscy.*

W związku z niescenicznoscią Dziadów pozostaje ich podstawowa cecha: brak akcji zazębionej, brak intrygi dramatycznej. To, co się dzieje w poemacie, to głównie „akcja wewnętrzna,"odbywająca się w duszach, to bieg napięcia ideowego — albo przekroje życia, obrazy obyczajowe. Jeżeli do tych cech dodać problem etyczno-religijny: grzech i wogóle świat pojęć chrześcjańskich, tkwiący w poemacie, dojrzymy za Niemojewską związek Dziadów z średniowiecznemi sztukami chrześcijańskiemi, t. zw. *moralitetami.* Dziady są zapłodnione pierwiastkiem moralitetowym (z jego akcesorjami), stanowiącym udoskonalany na skrzydłach natchnienia szczebel ewolucyjny prymitywnej i naiwnej metody swych scenek średniowiecznych, w których akcja niebieska, wyższorzędna była przeplatana wstawkami (intermedjami) obyczajowemi. Wypływa to z samego ducha, z samej metody chrześcijańskości poematu. W ten sposób możemy uwa-

żać moralitet za pierwowzór wszelkiego dramatu fantastycznego, za najpierwszy i najprymitywniejszy dramat fantastyczny. Zamykamy wywody powyższe cytatą z pracy Niemojewskiej.*) „Oto przedewszystkiem w realnym znaczeniu przez cały czas akcji z Konradem nic się „nie dzieje." Brak zupełnie intrygi dramatycznej. Natomiast intryga moralna jest wielce zawiła. Występują wszystkie pierwiastki charakteryzujące moralitety. Nad akcją panuje Bóg. Kierują nią duchy złe i dobre, będące na bożej służbie. Rozdźwięk duszy i ciała, walka żywiołów o duszę, znaczenie myśli ludzkiej, przeznaczenie i próba — oto intryga dramatu. Kuszenie, opętanie, egzorcyzm, modlitwa, sen, ekstaza — oto środki, któremi rozporządza moralitet, a posługuje się niemi Mickiewicz".

*) Z. Niemojewska. Dziady drezdeńskie jako dramat chrześcijański. Warszawa 1920. cyt. ze str. 47.

VII. Związek z częściami wileńskiemi.

Pomimo, iż poemat drezdeński zawiera pierwiastki nowe, treściowe i ideologiczne, w porównaniu z częściami poprzedniemi Dziadów, posiada jednak z niemi pewien związek, związek nawet głęboki. Rzec można, iż III cz. Dziadów jest złączona z częściami wileńskiemi „unją": ideową i personalną. Unją ideową jest tak akcentowana przez samego poetę „matka idea": wiara w wpływ świata zagrobowego, (w szczegółach jednak odmiennie rozprowadzona w częściach wileńskich i drezdeńskiej). Personalnie jest związany poemat drezdeński z częściami poprzedniemi osobą bohatera: *„...tajemnicza osobistość,* która występuje w całym dramacie, nadaje mu pewną jedność. — Osobistość ta w drugiej części, pod nazwiskiem Gustawa, opowiada dzieje swego dzieciństwa, swej miłości i prywatnego swego życia. — Odnajdujemy go w trzeciej części pomiędzy młodymi spiskowcami pod imieniem Konrada, poety i człowieka mającego widzenia. *Ustęp, opisujący Rosję, rodzaj pamiętnika podróży owej osobistości tajemniczej,* ma, zdaje się, stanowić przejście do

przyszłych części dramatu". Tak objaśniała przedmowa do francuskiego wydania poematu (Burgaud des Marets). Tożsamość Gustawa i Konrada nie może podlegać żadnej wątpliwości, *skoro stwierdza ją sam poeta* (we wspomnianej przedmowie). Zresztą dowód tej tożsamości tkwi i w samym tekście. Przedewszystkiem odnosi się tu znany napis ścienny z Prologu, stwierdzający przemianę duchową Gustawa na Konrada. W samej Improwizacji jest dwuwiersz, będący aluzją do cierpień Gustawowych: *„Kiedyś mnie wydarł osobiste szczęście,* Na własnej piersi ja skrwawiłem pięście..."*) Wreszcie w scenie IX Guślarz i Kobieta (Maryla) oczekują ducha, który „przed laty wielu, Zjawił się po mem weselu, Co pośród duchów gromady Stanął nagle krwawy, blady, I mnie dzikiem okiem łowił I ani słowa nie mówił". *Oczekują więc bladego ducha z części II Dziadów czyli Gustawa. Poznają go w człowieku na kibitce, więc w Konradzie.*

Otóż stwierdzenie tożsamości „„tajemniczej osobistości" jest źródłem problemu. Jak może żywy człowiek Konrad być tą samą postacią, co upiór, Gustaw z części IV? Na taką trudność napotyka wielu krytyków, uznających w Gustawie zmarłego; trudność ta natchnęła niektórych (Tarnowskiego**) do traktowania charakteru upiorowatego Gustawa jako zewnętrznej dekoracji, jako środka artystycznego. Borowy uważa całą IV część Dziadów za *wizję senną* i tem tłumaczy sprzeczność***). Dodaje przy-

---

*) Charakterystyczne jest, iż Konrad walczący z Bogiem oskarża Boga o swe osobiste cierpienia miłosne, czego nie czynił Gustaw, który ani razu przeciw Bogu się nie zwrócił.

**) Tarnowski, Historja Lit. Polskiej t. IV, str. 306.

***) W. Borowy, Zagadkowość w kompozycji Dziadów, str. 25.

tem, iż trudno odpowiedzieć, czyto sen Gustawa, czy niewiernej kochanki. Samobójstwo jest więc również faktem sennym, nie pociąga realnych następstw i Konrad może sobie spokojnie żyć jako ewolucja żyjącego Gustawa. Autor zgóry przewiduje zarzut, iż poeta nie zaznaczył sennego charakteru IV części, ale odpiera go tem, iż techika romantyczna pozwala na taką umyślną niejasność. Jest to hipoteza śmiała i naprawdę tłumaczy sprzeczność śmierci Gustawa i życia Konrada. Cała jednak jej moc i słabość polega na tem, iż nie daje się ani udowodnić, ani obalić. Nie wiemy wcale o tem (nawet z dość szczegółowej przedmowy do tłumaczenia francuskiego), aby Mickiewicz uważał IV część za wizję senną. Zresztą jako sen posiadałaby ona zbyt realną, logiczną konsekwencję wewnętrzną i kompozycyjną, co jest niezgodne z charakterem snu. Takiem przypuszczeniem o sennym charakterze możnaby przecież tłumaczyć może wiele innych sprzeczności w utworach romantycznych! Wreszcie nie można przyjmować założeń, które w tekście nie posiadają *żadnego śladu.**) Już prostsze jest przypuszczenie o wybiegu artystycznym, ale ono nic nie tłumaczy, gdyż cały poemat, jego wszystkie części to nic innego jak artystyczne, często symboliczne ujęcie własnych przeżyć oraz momentów ideowych. Na tem przedewszystkiem polega subjektywny charakter Gustawa i Konrada, których uważać należy za literackie wcielenie pewnych stron duszy, pewnych

---

*) Koncepcja charakteru sennego IV części Dziadów nie miałaby zresztą żadnego istotnego celu, gdyż nie wiemy jakąby spełniała rolę kompozycyjną. Konrad bowiem jeszcze nie istniał, a w łonie *jednolitej* części IV niema odrębnych jednotek, z których jedną należałoby przeciwstawić drugiej jako—senną.

nornentów cierpień i zmagań Mickiewicza.

Jakież ostatecznie jest wytłumaczenie sprzeczności? *Przedewszystkiem trzeba uznać, że niezgodność ta istnieje*, i sam poeta podkreślił, nazywając bohatera „tajemniczą osobitością“, tajemniczą właśnie dzięki swoim tak nieludzkim perypetjom! *Sprzeczności tej nie zniweczą hipotezy krytyków, gdyż będą one ujęciem zasadniczo obcem, różnem od faktycznej genezy poematu*. Zamiast więc sztucznie ukrywać istotny stan rzeczy, rehabilitować kompozycję Dziadów, należy genetycznie wyjaśnić sprzeczność, zrozumieć ją na gruncie psychologicznym. Gdyby Dziady jako całość były poematem czy dramatem realistycznym, gdzie zdarzeniami kieruje zasada następstwa i zgodności z naszym normalnym trybem życia, który narzucamy nawet istotom nadludzkim, wówczas w sensie logiki faktów Dziady zawierałyby pospolity błąd kompozycyjny. Pięta achillesowa znika natychmiast, sprzeczność przestaje nas razić, gdy zrozumiemy, iż Dziady to dramat romantyczny, gdzie zasada akcji ustępuje wobec prawa natchnienia, nie liczącego się względami realności życiowej, zogniskowanego głównie dokoła problemów ideologicznych. Dziady to przedewszystkiem liryka, liryka udramatyzowania, i jako taką należy je traktować. Hegemonja natchnienia nad kompozycją tem bardziej musi mieć swe miejsce, skoro poemat jest pisany w dwóch różnych okresach, na gruncie odmiennych przeżyć i zainteresowań duchowych. Przytem jest moment zasadniczy: rzecz nie istnieje, zanim nie zostanie stworzona. Jest to trywjalne, ale o tem się często zapomina. Gdy Mickiewicz tworzył IV część Dziadów, poemat drezdeński jeszcze nie istniał, Gustaw mógł dzięki nakazowi poety umrzeć, skoro poeta nie myślał, nie przypuszczał zapewne,

iż będzie kiedyś poemat kontynuował*). Należy jednak pamiętać, iż Gustaw to nietylko postać literacka o skończonym, zamkniętym okresie trwania, to także emanacja ducha poety, wyrazy jego uczuć i cierpień. Dlatego chciał zeń na nowo uczynić bohatera nowego poematu (nowej części) pomimo, iż w świetle części wileńskich rola artystyczna Gustawa była w zupełności określona, a tem samem zakończona. Nowe przeżycia duchowe, nowy materjał myślowy i uczuciowy, rozsadziły dawną koncepcję i oto Improwizację wygłasza Gustaw-Mickiewicz. Zmiana imienia Gustaw na Konrad to już zjawisko wtórne, późniejsze: poeta spostrzegł się, zauważył, iż Improwizacja jego już nic z Gustawem, kochankiem nieszczęśliwym, nie ma wspólnego. Konrad jednak to również wcielenie poety, odpowiadające już nowemu jego okresowi. Pomimo zmiany imienia jest on niejako kontynuacją Gustawa jako odzwierciedlenie ducha poety. Mickiewicz związek ewolucyjny obu postaci wyraził zapomocą napisu ściennego o symbolicznej śmierci Gustawa i symbolicznych narodzinach Konrada. (Napis ten pierwotnie był zamieszczony w sc. I: spostrzegają go w celi wchodzący do niej więźniowie. Potem, gdy jedna ze scen środkowych została przestawiona jako Prolog, napis ten przeniósł Mickiewicz do owego Prologu).

Tożsamość Gustawa i Konrada nie jest więc bezpośrednia, nie wynika z samej logiki życiowej obu postaci (a stoi w kolizji z kompozycją), lecz jest narzucona zgóry, tkwi w tem, iż obie postaci wrastają korzeniami w duszę poety, iż są jego odzwierciedleniami. Gustaw identyfikuje się z Konradem poprzez Mickiewicza; stąd wynika subjek-

*) Myśleć mógł jedynie [illegible] zapełnieniu luk: części i części między II [illegible] IV.

tywny charakter obu postaci.*) Utożsamienie obu postaci, pomimo kolizji z pierwotną koncepcją Gustawa-ducha, było możliwe *dzięki świadomej technice romantycznej utworu*, pozwalającej wysunąć moment wspólności ideowej lub subjektywnej ponad związek realny. *Kolizja więc istnieje, ale znajduje swe usprawiedliwienie w charakterze poematu.* Utożsamienie Gustawa i Konrada oraz zarodkowa wspólność ideowa („matka-idea“) pozwoliły poecie nazwać nowy poemat starą nazwą.

W ten sposób scena IX, która nawiązuje do akcesoryj obrządku, staje się łącznikiem ze staremi częściami, a zarazem środkiem kompozycyjnym dla zaznaczenia ewolucji ideowej postaci Gustawa-Konrada (a więc przez to Mickiewicza), dla wyrażenia antytezy nowej chwili wobec dawnych osobistych cierpień. Scena IX jest stylizowana podobnie jak II część Dziadów, jest niejako nawrotem do momentu „niemego widma" z nowego punktu widzenia. Guślarz właśnie objaśnia milczenie widma tem, iż był to cień żywego człowieka. Jest to objaśnienie dostosowane do nowej koncepcji, w której Gustaw żyje przecież jako Konrad. *W stosunku do II części Dziadów jest ono pierwiastkiem nowym, w niej nie zawartym*, co należy podkreślić. (Jest ono w zgodzie z wierzeniami ludowemi**). Nie usuwa to tłumaczenie poety kolizji kompozycyjnej Gustawa i Konrada, bo odnosi się tylko do II części, nie zaś do IV. Tłumaczy przed Marylą, która nie brała udziału w części IV, nie tłumaczy jednak przed czytelnikiem.

*) Oczywiście nie należy stąd wyciągać płytkich, drobnostkowych wniosków o *zupełnej tożsamości* Gustawa lub Konrada z Mickiewiczem, tożsamości sięgającej do każdego poszczególnego faktu.

**) por. Dziady Wileńskie w opr. M. Konszarskiego, str. 88.

Jak się kończy scena IX? Po pewnym czasie zjawia się oczekiwane widmo, ale o zmienionych akcesorjach. Widmo-Konrad (już tym razem — naprawdę w duchu poematu—widmo *żywego* Konrada), jadące na widmie-kibitce pośród kilkudziesięciu widm-kibitek*). Charakter Konradowy polega na owych ranach od tysiąca mieczów wrażonych w ciało: są to rany, zadane przez „narodu nieprzyjaciół." Mała czarna ranka na czole, którą sam siebie zadał, oznacza prawdopodobnie symbolicznie grzech prometejski wobec Boga**).

Kompozycja Dziadów, wyłamująca się z zasady ciągłości, niemało trapiła poetę, który ją nazywał „poczwarną". „Poczwarność" tę powiększało jeszcze przypadkowe cyfrowanie Dziadów drezdeńskich jako „części III". Łatwo zrozumieć, iż liczba odnosi się do ***porządku chronologicznego***, gdyż Dziady drezdeńskie są trzecią zkolei częscią po II i IV***). Potwierdza to objaśnienie, jakie dał poeta dla tłumaczenia francuskiego: „Poemat polski, którego tłumaczenie ogłaszamy, zawiera w oryginale szereg luźnych części. *Pierwsze dwie ogłoszone były lat temu dziesięć w Wilnie; trzecia zaś świeżo wyszła w Paryżu;*

---

*) Por. z tem baśni o widmach-wozach jako uwiecznionych reprodukcjach wozów realnych, np. takich, które uległy katastrofie.

**) Kallenbach, A. Mickiewicz t. II 1926, str. 72. Szyjkowski, A. Mickiewicz, str. 93.

Kawczyński inaczej się zapatrywał na znaczenie czarnej ranki na czole. „Tak więc ów werterowski motyw samobójstwa kochanka przeszedł aż do tej części Dziadów". (Przyczynek do wyjaśnienia „Improwizacji" Mickiewicza i III części „Dziadów". Rozpr. Ak. Um. Wydz. Filolog. S. II, t. VI, str. 12). Autor uległ sugestji słów Guślarza: „sam ją sobie zadał".

***) Por. Dziady wileńskie w opr. M. Konszarskiego, str. 87.

dzieło to jednakże dalekiem jest jeszcze od swego ukończenia, oczekuje dalszego rozwoju, który powiąże wszystkie te fragmenty w jedną organiczną całość".

Mimo tłumaczenia, podanego przez samego poetę, cyfrowanie części drezdeńskiej nie przestało być dla badaczy szkopułem. Prof. Wojciechowski*) np przypuścił, iż „III Dziadów" jest trzecią częścią poematu, którego część I i II poeta dopiero planował. Ciekawą hipotezę podaje dr. Borowy**). Uważa kompozycję Dziadów za świadomie pomyślaną t. zw. kompozycję fragmentaryczną, która pozwala na celowe przestawianie części. Borowy przytacza***) Sterne'a****) The life and opinions of Tristram Shandy (Życie i myśli T. Sh-go), gdzie np. przedmowa następuje po rozdziale 44, rozdział 194 zaczyna się dwa razy, rozdziały 297 i 298 są opuszczone (dwie białe karty w książce), a następują po rozdziale 304. W takich pomysłach lubowali się ironizujący poeci romantyczni (Tieck'a Świat naopak: zaczyna się od epilogu, kończy na prologu*****). Dodaje też Borowy, iż zapalonym sternistą był Zan, i konkluduje: „Kompozycja więc z nienaturalną numeracją części była znana i rozpowszechniona******). Ale chyba na tem się kończy materjał dowodowy. Trudno zastosować koncepcję ironicznej kompozycji do Dziadów, które obracają się koło ideologji, nie mającej nic wspólnego z ironją romantyczną. *Zresztą wiadomo, iż nad kom-*

*) Pam. Tow. Lit. im. Mick. Rocz. VI (1898), str. 241-257.

**) W rozprawie p.t. Zagadkowość w kompozycji Dziadów.

***) loc. cit. str. 11.

****) Lawrence Sterne (1713-1768), humorysta angielski.

*****) Jan Ludwik Tieck (1773-1853), niemiecki poeta szkoły romantycznej (Tytuł dzieła: Verkehrte Welt).

******) loc. cit. str. 12.

pozycją Dziadów poeta bolał, iż stanowiła ona dlań tragedję twórcy. Z Dziadów chciał uczynić *„główne i jedyne dzieło swoje godne czytania.***) Dlatego też uważał je za dzieło nieskończone i ustawicznie do niego powracał. Podlegał wstrząsom natchnienia, usiłował kilkakrotnie pisać, rzucał na papier jakieś fragmenty, jużto nawiązujące do części I **), jużto nawiązujące do dalszych losów Konrada na wygnaniu rosyjskiem.

Ale w tem tkwi tragedja Mickiewicza, że natchnienie, które tak piękne fragmenty pozostawiło, nie pozwoliło na stworzenie monumentalnej całości, o jakiej poeta marzył. Dlatego „okres Dziadów" (1834—1839), czyli okres tych zmagań z natchnieniem — tragedji twórczej przezwyciężyć nie zdołał. Oto wyjątek z listu poety do Niemcewicza (z dn. 3-go lutego 1833), w którym zwierza się z swych planów i prosi zarazem o nadesłanie pamiętnika więziennego (z pobytu Niemcewicza w twierdzy): „... rzeczywiście mam zamiar objąć w nim***) *całą historję prześladowań i męczeństwa* naszej ojczyzny. Sceny wileńskie są wstępem do więzień petersburskich, katorżnej roboty i posielenia w Sybyrze. Przedsięwzięcie szerokie i bogate w przedmioty. Oby tylko Bóg dał natchnienie!" Ale odwieczna tajemnica tworzenia nie dała poecie spełnić zamiaru, pozostawiła z dzieła jego jedynie części, chociaż części wspaniałe.

---

*) Pdg. świadectwa Bohdana Zaleskiego.

**) Dziady wileńskie w opr. M. Konszarskiego, str. 86, 87.

***) W poemacie.

VIII. Wpływy literackie.

Geneza Dziadów wykazuje, iż podstawą poematu jest przeżycie, przeżycie osobiste Konrada-Mickiewicza i przeżycie zbiorowe narodu, wyrażone w scenach realistycznych. Ideologja Dziadów to owoc zmagań duchowych poety, to stanowisko myślowe, które osiągnął naskutek dłuższej ewolucji. Jasnem jest wobec tego, iż Dziady stanowią utwór nawskroś oryginalny, zarówno w pomyśle, ideologji, jak i rozbudowie. O ile więc wskazać można myślicieli, którzy mieli poważniejszy wpływ pośrednio na ideową stronę poematu, bo oddziaływali na samego poetę (Oleszkiewicz, Chołoniewski, Saint Martin, także Swedenborg, o czem niżej), znacznie mniej zasadniczą okazuje się geneza literacka utworu. Badania w tej dziedzinie wykazały, iż wpływy polegają tu w zasadzie jedynie na pogłosach pojedyńczych momentów, mimowolnie zapewne zasymilowanych i przejawionych w chwili natchnienia. Rzecz charakterystyczna, iż sceny realistyczne są niemal wolne od reminiscen-

cyj literackich*). Nic w tem dziwnego, skoro w scenach tych jest zaklęte życie samo, a odnośne badania (Mościckiego) wykazały, iż poeta miał prawo uważać swe poema za wierny obraz cierpień narodu.

Najwięcej wpływów literackich okazują Widzenie ks. Piotra i Improwizacja. I to pozostaje w zgodzie z ich żywiołowym charakterem. W takiej chwili napółświadomego, niehamowanego improwizowania, gdy poeta przeżywa całokształt obrazu i tonu—operuje tym całokształtem, nie potrafi oddzielić elementów obcych a zasymilowanych od własnych. Jeżeli uznać w Widzeniu szczery stan mistyczny, a więc ekstatyczny, nie będzie nas dziwić wpływ lektury mistycznej**), a zwłaszcza Apokalipsy, która to lektura oddziałała nietylko na sam ogólny charakter Widzenia, ale i na szczegóły wizyjne, a również była źródłem skojarzeniowem dla liczby mesjaszowej 44. O Improwizacji wyraża się prof. Sinko***) w taki charakterystyczny sposób: „Że... jest rzeczywiście owocem chwilowego natchnienia, egzaltacji twórczej, entuzjazmu, że jest rzeczywistą (a nie fikcyjną) improwizacją, na to dowód mamy choćby tylko w *wielkiej ilości obcych motywów*, w niej się znajdujących... im krótszy czas dzieli koncepcję od redakcji utworu, tem mniej do głosu przychodzi — autokrytyka, któraby usunęła dostrzeżone przez autora reminiscencje obcych utworów. Przy improwi-

*) Jeśli pominąć opowiadanie kaprala w sc. I (patrz Tło dziejowe) oraz świadome zaimprowizowanie bajki Goreckiego p. t. Djabeł i zboże.

**) Por. Pierwiastki ideowe, punkt 4 i 6.

***) Improwizacja Konrada jako oda filozoficzna, w cytowanem dziele: O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza; str. 68.

zacji dusza, ogarnięta jakiemś potężnem uczuciem, wyrzuca swą treść błyskawicznie szybko w jakiejś gotowej formie...”

Reminisencje w Improwizacji i wogóle wpływy, jakie oddziaływały na Mickiewicza przy tworzeniu postac, Konrada, mają poza tem pewną zasadniczą przyczynę, która jakgdyby ułatwiała im torowanie sobie drogi poprzez natchnienie ku dziełu. Konrad jako postać należy do typu prometydów*), a ten prometeizm w sposób zupełnie naturalny pozwala uznać pewien wpływ zarówno Prometeusza eschilowego, jak i utworu Goethego. Tragedję grecką poeta czytał z zapałem (relacje Odyńca), oddziałała ona jednak niemal jedynie jako źródło prometeizmu wogóle, nie zaś w sensie konkretnych motywów. Tak więc Prometeusz i Konrad cierpią za ludzkość, a przynajmniej „za miljony“; obaj walczą z bóstwem, które poddają ocenie etycznej negatywnej, powstają przeciwko bożym wyrokom, a w walce swej opierają się na własnej wartości, t. j. poczuciu swej mocy. Wskutek owej antytezy: ja i Bóg (względnie Zeus), bóstwo nabiera nieraz znamienia pewnej słabości, ograniczoności — maleje. Jeżeli chodzi o pewne podobieństwo szczegółów, to znajdziemy je chyba w tem, że Prometeusz uważa Zeusa za „tyrana-samodzierżcę“, gdy Konrad Boga omal nie nazwie „carem“. Sinko**) wspomina o groźbie Tyfona, zupełnie analogicznej do zamiaru Konradowego „strzelania“ przeciwko naturze Boskiej***). Prometeusz mianowicie (w rozmo-

*) Por. Pierwiastki ideowe, punkt 2.

**) Widzenie ks. Piotra, loc. cit. str. 94 i 95.

***) „Widzisz to moje ognisko: uczucie! Zbieram je, ściskam by mocniej pałało. Wbijam w żelazne woli mej okucie, Jak nabój w burzące działo, ... Odezwij się: bo strzelę przeciw Twej naturze! Jeśli jej w gruzy nie zburzę, To wstrząsnę całym państw Twoich obszarem...”

wie z Okeanosem) powiada: „Żal mi też, gdy wspomnę Tyfona: syn ten Gai, stugłowy, straszliwy... Zabójczym tchem ziejący, śmiał on stawić czoło Wszem bogom; *z oczu iskry sypiąc coraz krwawsze, Przypuszczał, że tron Zeusa zdruzgoce na zawsze.* Lecz czujny pocisk Boga, grom płomieniopióry, Dyszący strasznym ogniem, padł na niego z góry...“*) Między Prometeuszem a Konradem zachodzi poza tem różnica w sytuacji: grecki Tytan czyn swój względem ludzkości spełnił i ponosi zań konsekwencję, Konrad zaś dąży dopiero do pewnego czynu, w imię zaś tego dążenia powstaje przeciw bóstwu. Pomimo tej różnicy „faktów dokonanych” obie postaci mają zasadniczą, ideową nawet cechę wspólną: miłość do ludzi jako przyczynę grzechu. Hermes mówi do Prometeusza: „Do ciebie ja przychodzę, ty, co z bożej cześci Igrzysko uczyniwszy, *przez miłość dla człeka* Zostałeś ogniokradcą!”**)

Odmienna jest koncepcja prometejska we fragmencie dramatycznym (trzyaktowym***) Prometheus Goethego. Utwór ten, napisany jeszcze w r. 1773, wyszedł w druku r. 1830. Pomyślany w duchu „prometeizmu zmodernizowanego“ ****), różni się jednak od Prometeusza polskiego (a także klasycznego) wybitnym pierwiastkiem „racjonalizmu“, pominięciem uczucia. Prometeusz Goethego to człowiek-buntownik, obdarzony poczuciem siły i występujący przeciw bogom, z którymi się równa jako podległy jednako przeznaczeniu (losowi). „Hat nicht mich zum Manne geschmiedet Die allmächtige Zeit Und das ewige

*) Przekład Kasprowicza, wiersze 388—397.

**) Przekład Kasprowicza, wiersze 1045—1047. Dialog Prometeusza i Hermesa odznacza się potęgą słowa. Wywarł też wielkie wrażenie na Mickiewiczu oraz na Goethem.

***) Przytem akt trzeci jest tylko urywkiem (monolog Prometeusza). Napisany w r. 1774, był on wydany oddzielnie w r. 1785.

****) Por. Pierwiastki ideowe, punkt 2.

Schicksal, Meine Herrn und deine?!“ („Czyż nie ukuł ze mnie męża wszechpotężny czas I odwieczne przeznaczenie — Moi władcy i twoi?!“ *) Fragment poetycki zawiera mimo to pewne motywy, które wykazują bliskie pokrewieństwo z myślami Mickiewicza i można przypuszczać pewien wpływ literacki tych momentów, zwłaszcza iż prawdopodobnie Mickiewicz czytał Prometheusa *(od r. 1830)***) Bohater Goethego tak również samo piętnuje *nieczułość Boga* (Zeusa) jakkolwiek moment ten nie posiada znamienia bolesności jak u walczącego w mię uczucia Konrada, odznacza się natomiast pierwiastkiem szyderstwa, co cechuje zresztą całe wystąpienie Prometeusza, którego bronią i wartością—rozum: „Ich dich ehren? Wofür? Hast du die Schmerzen gelindet Je des Beladenen? Hast du die Tränen gestillet Je des Geängsteten?” („Ciebie czcić? Za co? Czyś uśmierzył bóle Gnębionego? Czyś ukoił łzy Strapionego?”) Prometeusz czuje się równy bogom przez swą potęgę przyrodzoną, nienabytą (podobnie jak Konrad): „Und welch ein Recht Ergeizen sich die stolzen Bewohner des Olympos Auf meine Kräfte? Sie sind mein und mein ist ihr Gebrauch” („I jakiem prawem Nastają dumni mieszkańcy Olimpu na moje moce? One są moje własne i mój jest z nich użytek“).

---

*) T. j. Zeusa.

**) Jednakże z absolutną pewnością twierdzić tego niepodobna wobec braku materjału biograficznego. Zwraca na to uwagę sam Kallenbach, odkrywca analogji obu utworów. (loc cit. t. II 1926, str. 46; o Prometeuszu Goethego—str. 45-48 i 53). Wpływy te badał też Kawczyński (Przyczynek do wyjaśnienia „Improwizacji" Mickiewicza i trzeciej części „Dziadów"). Omawia je na str. 37—44. Operuje tym samym materjałem zestawień, co Kallenbach; co do faktu wpływu zaś twierdzi apodyktycznie iż „Tu jest źródło, z którego Konrad nabył owego zuchwalstwa wobec Boga.“ (str. 39)

W Dichtung und Warheit zwierza się Goethe, iż jego koncepcja Prometeusza jest upostaciowanym momentem oparcia się o własny talent twórczy jako własność wewnętrzną, najistotniejszą cechę samoistności człowieczej. Prometheus zawiera wreszcie pokrewny Konradowemu *motyw rozkoszy twórczej.* Jak Konrad uważa za „dzieci" swoje—pieśni, podobne uczucie ojcowskie żywi Prometeusz względem ludzi, których ulepił z gliny *). Hier miene Welt, mein All; Hier fühl ich mich; Hier alle meine Wünsche In körpelichen Gestalten; Mein Geist, so tausendfach Geteilt und ganz in meinen tenern Kindern." („Tu mój świat, mój wszechświat, Tu czuję siebie, Tu moje wszystkie pragnienia W kształtach cielesnych, Tu duch mój, tysiąckrotnie podzielony, a cały w moich drogich dzieciach.") Widzimy iż prometeizm Goethego i Mickiewicza posiada pewne cechy wspolne, jak również różnice zasadnicze (stosunek do uczucia), wyrósł jednak z tego samego podłoża, poczucia siły twórczej, jako owoc ekspansji poetyckiej. U Konrada-Mickiewicza jest prometeizm przedewszystkiem ogniwem przeżycia ogólniejszego: bólu patrjotycznego i związanej z nim rozterki religijnej.

Co się tyczy wpływów Goethego, przyjęto też zestawiać Dziady z Faustem (częścią I**) podobnie np. jak czwartą część Dziadów z Werterem. Faktem jest jednak, iż poza pewnemi niewielkiemi podobieństwami epizodycznemi, które mogą być

---

*) Goethe oparł się na odmiennej wersji mitycznej niż Ajschylos, u którego Tytan nie jest stwórcą ludzi.

**) O zestawieniu z II częścią Fausta nie może być mowy, albowiem ukazała się ona w druku później. (Goethe ja ukończył w r. 1830 — na 2 miesiące przed śmiercią.)

przypadkowemi analogjami albo pogłosami drugorzędnemi — o bliższym związku mówić niepodobna. Zestawienie takie nasunąć się mogło dzięki temu, iż oba poematy stanowią szczytowe momenty twórczości poetyckiej, zawierając w sobie silne napięcie ideowe. Faust i Konrad to postaci o znaczeniu ogólnoludzkiem, a wyprzedzenie chronogiczne pierwszego mogło nasunąć problem wpływów. O wybitnej różnicy psychicznej mówi już jednak Kawczyński, który właśnie zestawił podobieństwa obu poematów *). Faust opiera się na walorach głównie intelektualnych, postać to o aspiracjach egotycznych, myśląca wyłącznie o sobie **). Konrad to postać tragiczna przez nadmiar uczucia, cierpiąca za ogół. Tragedja Konrada ma wprawdzie znamię ogólnoludzkie, genetycznie jednak związana jest z cierpieniem narodu, Faust jest w założeniu postacią mającą piętno ogólne, kosmopolityczne, jako odwieczna żądza szczęścia człowieczego,szukanego poprzez naukę i poprzez inne przejawy działalności ludzkiej (w II części). Pewne pokrewieństwo postaci polega na motywie samotności, oraz pogardzie ludzi, którą okazuje spoglądający w tajniki bytu Faust. Wreszcie występuje w związku z tem moment wyniesienia ponad otoczenie: Faust czuje się takim dzięki nauce, Konrad dzięki tworzeniu i cierpieniem. Jak Konrad w Prologu występuje przeciw mędrcom, tak i bohater Goethego gardzi szkiełkami, księgami i retortami. Wreszcie co do strony zewnętrznej, można się dopatrzeć wpływu chórów z Fausta (cz. I) na chóry aniołów w scenie III Dziadów***).

*) Kawczyński, loc. cit. str. 29—31.

**) W pierwszej części Fausta.

***) Kawczyński loc. cit. str. 29. Wspomina też o tem Kallenbach (loc. cit. II str. 55—odsyłacz), który zastrzega się przeciw podobieństwom w innych szczegółach. O podobień-

Są w Dziadach też pewne reminiscencje z lektury poetów francuskich. Tak więc Kawczyński spostrzegł, iż poczucie bezpośrednie władzy nad przyrodą, jakie okazuje Konrad, posiada akcesorja analogiczne do uczucia Mojżesza (Moïse) Alfreda de Vigny*). Bohater poematu czuje się potężnym, wyższym duchowo od tłumu; i tu mamy motyw samotności. Ekspansja uczuciowa Mojżesza przejawia się w podobny kosmiczny sposób jak u Konrada! „I' impose mes deux mains sur le front des nuages, Vous m'avez prété la norce des vos yeux... Ma bouche par leurs noms a compté les etoiles Et, de qu'au firmament mon geste l'appela Chacune s'est hâtée en disant: me voilà" („Kładę moje obie dłonie na czole chmur, Wyście mi użyczyły mocy waszych oczu... Me usta zliczyły gwiazdy po imieniu, A gdy ruchem wezwałem z niebios, Każda pośpieszyła mówiąc: jestem.") Podobnie Konrad czuje swą władzę nad gwiazdami.

Oddziałały też na Improwizację Rozmyślania (Méditations poetiques 1820) Lamartine'a**) Zestawić z nią można mianowicie wiersz Dieu (Bóg), ***) pokrewny jej wskutek przeciwstawienia uczucia rozumowi. Jest tam również mowa o bezsilności mowy w wyrażaniu uczuć, jest pewna wyłączność wobec świata: „Au monde des esprits je monte sans efforts, Là foulant à mes pieds cet univers visible..

---

stwach Fausta i Dziadów mówi też Sinko (Improwizacja Konrada jako oda filizoficzna, loc. cit., str. 66 i 67.)

*) Kawczyński loc. cit. str. 32—36. Także Kallenbach loc. cit. II, str. 43, 44. Hr. Alfred de Vigny (1793—1863), poeta romantyczny francuski (zwalczał jednak zbytnią swobodę romantyczną formy.

**) Alphonse Marie Louis de Lamartine (1790—1869), znany poeta francuski; utwory jego odznaczają się uczuciem religijnem.

***) Kallenbach loc. cit. str. 42 i 43.

Mais sitôt que je veux peindre ce que je sens, Toute parole expire en efforts impuissants: Mon âme croit parler, ma langue embarassée Frappe l'air de vains sons, ombre de ma pensée...“ „Wznoszę się do świata duchów bez trudu, *depcąc* ten świat widzialny... Lecz gdy tylko pragnę odmalować to, co czuję, słowo każde ginie w bezwolnym wysiłku: Mój duch zdaje się mówić, lecz mój język splątany Uderza powietrze pustemi dźwiękami, cieniem myśli mojej...” Wogóle uczucia i rozmyślania lamartinowskie musiały znaleźć oddźwięk u Mickiewicza, jako dotyczące podobnego problemu, konfliktu wiary i zwątpienia.

Z innych wpływów wymienić należy pewne motywy z Comoedia Divina*). Tak więc djabeł mickiewiczowski jest podobny do rogatych djabłów z Piekła. Duch Bajkowa w sc. IX przechodzi męki zupełnie podobne do udręk Jakóba di Sant Andrea z Padwy, którego gryzą „czarne suki” i „nędzne szmaty zawłóczą po lesie“. (Piekło XIII). Można też dostrzec pewną analogię trójtwarzowej „straszności” męża (sc. V) z wyglądem Lucyfera (Piekło XXXIV), posiadającego trzy twarze-paszczęki, w których miażdży zębami zdrajców: Judasza oraz Kasjusza i Brutusa (morderców Cezara**). Wreszcie moment wpływu uzdrawiającego Ewy mógłby stanowić pewne echo (niezależnie od genezy osobistej) wpływu odradzającego Beatryczy. Należy też zwrócić uwagę, że i Beatrycza ma widzenie o charakterze apokaliptycznym. Poza temi epizodami o wpływie istotniejszym Danta na Dziady mówić niepodobna

---

*) Chrzanowski. Kilka podobieństw pomiędzy Dziadów częścią III a Boską Komedją. Przegląd Warszawski 1921, tom. I str. 32—38.

**) Sinko. Widzenie księdza Piotra. loc. cit. str. 101.

W Dziadach można się też dopatrywać pewnych reminiscencyj, oczywiście bardzo nieznacznych, z literatury klasycznej. W Improwizacji bowiem, mianowicie pierwszej jej części prof. Sinko*) wykazuje reminiscencje z poematu astronomicznego Astronomicon (w 5 księgach) Maniljusza**). Nawiązuje mianowicie do urywka: „Przyszedłem zbrojny całą myśli władzą, Tej myśli, co niebiosom Twe gromy wydarła, Śledziła chód Twych planet, głąb morza rozwarła..." Dumne to powiedzenie Konradowe jest może oddźwiękiem I księgi poematu, gdzie jest sławiona potęga myśli ludzkiej, która zbadała tajemnice istoty bytu; rozum ludzki „wydarł Jowiszowi piorun" (eripuit Jovi fulmen). Podobnie pod koniec księgi czwartej zwycięski człowiek zbliska ogląda Olimp i bada Jowisza. Poemat maniljuszowy posiada też motyw odgrodzenia się od tłumu ludzkiego, gdyż poeta pragnie, by pieśń jego słyszały niebiosa i gwiazdy. (Księga II)

Wreszcie należy też omówić możliwe oddziaływanie Swedenborga***); Ściśle mówiąc nie jest to moment literacki, lecz raczej ideologiczny. Mistyczne poglądy Mickiewicza na aktywną rolę świata duchów są zupełnie zgodne z pojmowaniem mistyka szwedz-

---

*) Improwizacja Konrada jako oda filozoficzna loc. cit., str. 61—64.

**) Maniljusz jest podawany za autora tego poematu, napisanego w pierwszych dziesiątkach lat po nar. Chr. Żadnych szczegółów z jego życia nie mamy. Być może nawet, iż samo imię ma charakter fikcyjny.

***) Emanuel Swedenborg (właściwie Swedberg) (1688—1772) mistyk szwedzki (syn biskupa Jesper Swedberga), otrzymał gruntowne wykształcenie uniwersyteckie (w Upsali) z dziedziny filozofji, teologji i nauk matematyczno-przyrodniczych. Najważniejsze jego dzieło: Arcana coelestia (Londyn 1749—56).

kiego, a wobec pewnego rozpowszechnienia i popularności pism Swedenborga można przypuścić tu raczej wpływ, niż zgodność przypadkową. Podług nauki swedenborgjańskiej człowiek podlega bezpośrednio wpływom duchów niewidzialnych, dobrych i złych. Ich działania są przeciwne, przez co neutralizują się niejako, zostawiają człowiekowi pewną swobodę wyboru. Duchy złe skłaniają człowieka ku złu, duchy dobre bronią go wtedy, „wsączają“ w człowieka dobro i prawdę. Również u Swedenborga jest myśl, iż zwłaszcza w nocy, podczas snu potęgują się zakusy duchów złych na człowieka (podobna sytuacja ma miejsce w Prologu Dziadów*).

Uważne zanalizowanie wpływów literackich w Dziadach skłania nas do przeświadczenia, iż oddziaływania te degradują się w zasadzie do epizodycznych cegiełek, zasymilowanych tu i ówdzie. Poemat, jako objaw twórczości jest nawskroś samodzielną odpowiedzią duszy poety na trawiące go problemy i uczucia.

---

*) Co do bliższych szczegółów patrz rozprawę prof. Pigonia „Przypuszczalny ślad Swedenborga w III części Dziadów.

IX. Strona zewnętrzna poematu.

Powstanie Dziadów przypada na okres spotęgowania sił twórczych Mickiewicza, kiedy jego zdolność poetycka, mając za sobą drogę ewolucyjną o świetnych ogniwach, doszła do rozkwitu. Talent poety-wygnańca dojrzał, nabrał męskiej siły, umiejącej wyrazić wszystko to, co nim miotało, objąć sze oką skalę przeżyć. Już Sonetami krymskiemi dowiódł Mickiewicz, iż umie patrzeć na otaczający świat zmysłów i bogactwa jego wcielić w niezrównany sposób w słowo. Wykazał, iż jest mistrzem obrazowania, iż jego oko i serce są w ścisłej z sobą unji. Sonety bowiem to nietylko obraz, ale i dyskretne, celowe powiązanie tego obrazu z światem własnych przeżyć psychicznych. Farys to już znakomity dokument wirtuozostwa (że tak powiem), polegający na umiejętnym doborze materjału zmysłowego, zewnętrznego, ilustrującego gradację wewnętrznego przeżycia: krajobraz i zachodzące w nim zdarzenia są kluczem do odcyfrowania istoty i rozwoju uczucia, jakie tkwi w jeźdźcu. Mickiewicz to organizacja poetycka, to będąca spławem talentu epic-

kiego z lirycznym; ujęcie takie daje możność uchwycenia charakterystycznych znamion obrazowania mickiewiczowskiego. W Dziadach liryzm zajmuje poważne miejsce, nietylko kiedy chodzi o przeżycia Konrada, lecz wogóle, gdy jakiekolwiek zabarwienie uczuciowe dochodzi do silniejszego napięcia; w każdym bowiem wypadku takim kompleks uczuciowy wysuwa się na plan pierwszy, przeżycie wewnętrzne postaci w takim stopniu zajmuje naszą wyobraźnię, iż akcesorja że tak powiem materjalne zostają zdystansowane. Wielość tych momentów decyduje przeto o charakterze lirycznym poematu.

Ale to znamienne, iż słowa, wyrażające stany wewnętrzne, należą wyłącznie do świata zewnętrznego. Możemy tedy określić styl Mickiewicza w zasadzie jako styl zmysłowy w przeciwstawieństwie do stylu uduchowionego*) (jakim często odznaczają się np. Słowacki, Norwid, Asnyk, „chimerowcy"). Jako przykłady zmysłowości obrazowania przytoczymy następujące miejsca z Improwizacji: „Uczucie krąży w duszy, rozpala się, żarzy, Jak krew po swych głębokich, niewidomych cieśniach; Ile krwi tylko ludzie widzą w mojej twarzy, Tyle tylko z mych uczuć dostrzegą w mych pieśniach." (Wyrażenie ruchu uczucia i jego niedostępności). „Wiedz, że uczucie spali, czego mysl nie złamie — Widzisz to moje ognisko: uczucie! Zbieram je, ściskam, by mocniej pałało, Wbijam w żelazne woli mej okucie, Jak nabój w burzące działo... Odezwij się, bo strzelę przeciw Twej naturze!" (Wyrażenie silnego napięcia woli). A oto przejmujący, znakomity obraz oczu Cichowskiego, malujący stan jego duszy umęczonej: „Wtenczas on oczy we mnie utopił i badał. Ach! wszystko, co przecierpiał w swych męczarniach dziennych. Wszyst-

*) Podług określenia Wóycickiego.

ko poznałem w jednej chwili z jego oka! Bo na tem oku była straszliwa powłoka. Źrenice miał podobne do kawałków szklanych, Które zostają w oknach więzień kratowanych, Których barwa jest szara jak tkanka pajęcza, A które, patrząc z boku, świecą się jak tęcza: I widać w nich rdzę krwawą, iskry, ciemne plamy, Ale ich okiem nawskroś przebić nie zdołamy; straciły przezroczystość, lecz widać po wierzchu, Że leżały w wilgoci, w pustkach, w ziemi, w zmierzchu. —" (Silny efekt wrażeniowy wywołuje porównanie oczu do kawałków szkła*).

Zmysłowość w obrazowaniu Mickiewicza sprawia, iż obraz przeżycia może mieć mocny, przejmujący charakter. Stąd groza, jaka wieje z opisów w Dziadach.

Drugą cechą, jaka się łączy z właściwcścią Mickiewicza jako epika, jest sposób kreślenia postaci. Ten realizm, zwłaszcza w sc. I i VIII daje nam charakterystyczną spójnię pierwiastków ideowo-symbolicznych z realistycznemi. Nadnaturalność nie przeszkadza bynajmniej naturalizmowi, który rozwija się w własny, niezależny sposób. Stąd mamy np. silne poczucie bezpośredniości, wczytując się w sc. I, zupełnie jakgdybyśmy wprost podpatrywali życie więźniów filomatów. Stąd też pochodzi fakt *indywidualizacji* stylu w zależności od osoby mówiącej.

---

*) Dla kontrastu aby pojąć różnicę między stylem zmysłowym a uduchowionym, zacytujemy urywek z sonetu Zawistowskiej p.t. Spadłe liście: „Na srebrne stawu zwierciadło lecą I świecą złotem i miedzią świecą — I lecą trwożne, *jak błędne duchy*, Jak serc porannych krwawe okruchy, Przez wiatr rozsiane serc krwawych strzępy... Między pobrzeżne szuwarów kępy Jakby łzy lecą... *jakby ból* kwiatów... *Jak pocałunki*, słane z zaświatów." Widzimy, że kierunek porównania jest odwrotny, gdyż nawet przy zjawiskach zewnętrznych używamy materjału porównawczego psychicznego.

Sposób mówienia charakteryzuje postać. Np. Senator przemawia w sposób szyderczy, naszpikowany francuszczyzną, czasem brutalnie do okrucieństwa, czasem tonem „grzecznym”. Język Doktora zaś — to etykieta z napisem: pochlebstwo, a więc znowu wyraża integralną cechę postaci. Ks. Piotr przemawia stale. w sobie właściwy sposób, zawsze zwraca się myślą ku zagadnieniom wyższym, mowa jego jest więc podniosła, poważna. Mickiewicz nie gardzi nawet językiem nieliterackim, każąc Kapralowi opowiadać zdarzenia z jego życia.

Wreszcie język w poemacie zależy też od treści przeżycia. Rozdzierający ból matki Rollisona wyraża się w zdaniach niedokończonych, urywanych. Najwybitniej ta cecha przejawia się w Improwizacji. Jeżeli zważyć, jakie spiętrzenie uczuć ona zawiera, ile potęgi duchowej ekspanduje, jasnem się stanie, iż musi się wyodrębniać pod względem formy z pośród poematu. Improwizacja, rzec można, rozsadza całość artystyczną poematu. Przyczynia się do tego jej *żywiołowość*. Jak rozszalały potok pędzą słowa. Czuje się, iż mimo wspaniałości swej nie są zdolne wyrazić napięcia uczuciowego, że poeta wielu treści nie dopowiedział może. Jak się wyraża zewnętrznie ów ekstatyczny charakter monologu Konradowego? Polega na skojarzeniach szybkich i śmiałych, których charakterystyczną cechą jest ustawiczna zmienność. O ile uczucie panujące jest zasadniczo w sobie jednolite, ponieważ wszelka krańcowość wiąże się z jedynością, o tyle treści z niem się kojarzące ulegają szybkim zmianom: horyzont kojarzeniowy Improwizacji jest bogaty, co się łączy zresztą z właściwością poematu, który objął w sobie bardzo wiele z myśli i uczuć. Formalnie wyraża się to w Improwizacji przedewszystkiem zmiennością zdań, już dłuższych, nawet odśrodkowych, już to krótkich, ucinkowych.

Ekstatyczny, żywiołowy charakter Improwizaci• wyraża się również w efektach natury rytmicznej. Dominuje arytmja, którą pojmujemy tu nie jako zaprzepaszczenie budowy rytmicznej, lecz jako cechę ogólniejszą: zmienność rytmu czyli brak stałej miary rytmicznej. Rytm zmienia się od wiersza do wiersza, a każdy z nich ma różną długość. Są miejsca o wierszu krótkim, zgrupowanym w ciąg muzyczny jednostajny i śpiewny; naraz wiersz się wydłuża, jednostajność mąci i zatraca. W ten sposób powstaje swoista melodyka, burzliwa, niezorganizowana.

Zwrócimy jeszcze uwagę na dwie cechy języka, które dają się spostrzec w Improwizacji. Zgodnie z jej charakterem, w celu nadania przeżyciu mocnej, wrażającej się w wyobraźnię czytelnika—ekspresji, poeta używa *wyrażeń hiperbolicznych*, dających obrazy i porównania potęgujące. Takie zaaczenie mają np. słowa: „Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata! I wzrok ziemski, do ciebie wysłany za gońca, Choć szklanne weźmie skrzydła, ciebie nie dolata, Tylko o twoję mleczną drogę się uderzy; Domyśla się, że to słońca, Lecz ich nie zliczy, nie zmierzy". Albo moc swoją obrazuje Mickiewicz w następujący sposób: „Ja mistrz! Ja mistrz wyciągam dłonie! Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie Na gwiazdach, jak na szklannych harmoniki kręgach. To nagłym, to wolnym ruchem, Kręcę gwiazdy moim duchem; Milijon tonów płynie: w tonów milijonie Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie; Zgadzam je, dzielę i łączę, I w tęczę i w akordy i we strofy plączę, Rozlewam je we dźwiękach i błyskawic wstęgach".—Taki dobór obrazów potęguje wrażenie, czujemy rzeczywiście wzniosły, kosmiczny charakter pieśni Konradowej.

Cytowany ustęp pozwoli nawiązać do drugiej

niezmiernie ważnej właściwości obrazowania. Łączenie w tęczę i akordy, rozlewanie w dźwięki i błyskawice jest objawem ciekawej *fuzji zmysłów**). Oto drugi jej przykład w tejże Improwizacji: „A każdy dźwięk ten razem gra i płonie, Mam go w uchu, mam go w oku, Jak wiatr, gdy fale kołysze, Po świstach lot jego słyszę, Widzę go w szacie obłoku". Wzajemne splatanie się wrażeń zmysłowych przeżywa dusza przy silnem napięciu stanu wewnętrznego. Dowodzi to ekstatycznego charakteru Improwizacji. Podobne stapianie się różnych zmysłów znane jest mistykom, przeżywającym te objawy podczas stanów mistycznych. Łączą się one z poczuciem rozkoszy. Przynależą też marzeniom sennym. W Dziadach mamy podobny moment w Widzeniu Ewy (sc. IV), będącem zespoleniem przeżycia sennego z cichą rozkoszą ekstatyczną. Ewa pyta: „Czy taka *światłość* jest *pieniem*?" Wogóle Widzenie to odznacza się niezwykłą pięknością, której towarzyszą słowa miękkie i subtelne. Znowu spotykamy objaw ścisłego dostosowania szaty językowej do treści.

Wreszcie należy się nieco uwagi Ustępowi, zwłaszcza takim jego częściom jak Petersburg i Przegląd wojska. Uderza w nich sposób obrazowania, który przypomina Pana Tadeusza. Rzec można, czujemy, że zanosi się na epos. Przewaga pierwiastka epickiego objawia się w objektywności, spokoju epickim, w swoistym pierwiarstku humorystyki, która pozwala zestawić te miejsca z Panem Tadeuszem, jakkolwiek różni się od niego nieuniknionym, naturalnym wobec

*) Por. Kallenbach Ad. Mic. t. II str. . — 491. Także Chrzanowski w art. „Kilka podobieństw pomiędzy Dziadów częścią III a Boską Komedją" zwraca uwagę na transpozycję zmysłów i wskazuje, iż zdarza się u Danta. Kallenbach cytuje Simmla, który wykazał momenty przenikania zmysłów w obrazowaniu Goethego.

treści—pierwiastkiem sarkazmu. Zmysłowy charakter porównań potęguje się ze względu na samą treść — o charakterze głównie epickim. Takie porównania jak przechodniów do kart rzuconych ręką gracza (Petersburg) albo armaty do pająka (Przegląd wojska) i wiele podobnych—są już zupełnie analogiczne do sposobu obrazowania poety w jego epopei. Umyślnie niewyszukane, umyślnie naiwne, ale w nich tkwi cała tajemnica plastyki epickiej. Myliłby się jednak, ktoby sądził, iż poeta ogranicza się do samego pierwiastka malarskiego. Poza nim bowiem kryje się głębszy pierwiastek, psychologicznej oceny tego świata obcego i nienawistnego, świata przemocy i siły brutalnej. Myśl ta przewija się poprzez cały Ustęp, aby przyłączyć się jako ogniwo do całości przeżywania myślowego i uczuciowego, ujętego w Dziadach. Raz po raz przejawia się w gorzkiej ironji, mieszającej ból z szyderstwem. Dlatego nazwał Mickiewicz swój poemat „kielichem trucizny". A ta „trucizna" to najwznioślejsze wypowiedzenie się ducha mickiewiczowskiego, to jeden z najpiękniejszych dokumentów twórczości polskiej.

BIBLJOGRAFJA.

GEORGE SAND: Essai sur le Drame Fantastique Goethe — Byron — Mickiewicz. Revue des deux Mondes, sèrie 4, tome XX Decembre 1839. (str. 593 — 645).

W. CYBULSKI: Dziady Mickiewicza. Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu. Poznań 1864.

L. SIEMIEŃSKI: Religijność i mistyka w życiu i w dziełach Adama Mickiewicza. Kraków 1871.

I. DOMEYKO: Filareci i Filomaci. 1872.

H. BLUMENSTOK: Adam Mickiewicz's „Dziady". Separatabdruck aus dem VII Jahrgange des literarischen Jahrbuches „Die Dioskuren". Wien 1878.

P. CHMIELOWSKI: Adam Mickiewicz, t. II. Warszawa 1896.

E KRZYSZKOWSKI: Czterdzieści i cztery. Czerniowce 1888.

M. KAWCZYŃSKI: Przyczynek do wyjaśnienia „Improwizacji" Mickiewicza i trzeciej części „Dziadów". Rozprawy Akad. Um. Wyd. Filolog., serja II t. IV (Ogólnego zbioru t. XXI). Kraków 1894, str. 1 — 74 (oraz polemika z Gubrynowiczem w Kwartalniku historycznym, 1895 rocznik IX. Str 88—94).

ST. PTASZYŃSKI: Mąż czterdzieści i cztery, wskrzesiciel narodu. Szkic literacko-biograficzny. Poznań 1895.

J TRETIAK: Cześć Mickiewicza dla Najśw. Panny. Kraków 1899.

I. MATUSZEWSKI: Djabeł w Poezji. Warszawa 1900.

T. TRZCIŃSKI: Kosmozoficzne poglądy Mickiewicza, Ateneum 1901 t. II. str. 379—400.

A. NIEMOJEWSKI: Któż ten mąż? Kraków 1903.

Sz. MATUSIAK: O Dziadach Mickiewicza, Lwów 1903 (Do Dziadów cz. III odnoszą się str. 105—137).

Z. LIPINER: Widzenia ks. Piotra w trzeciej części Dziadów. Lwów 1904.

ST. TARNOWSKI. Historja literatury polskiej, t. V. Warszawa 1906 (O Dziadów cz. III str. 9—45).

H. MOŚCICKI: Wilno i Warszawa w Dziadach Mickiewicza. Tło historyczne III cz. Dziadów. Warszawa 1908.

M. KRIDL: Mickiewicz i Lamennais. Studjum porównawcze. Warszawa 1909.

M. ŻMIGRODZKI: Gustaw, Konrad i Faust. Przyczynek do filozofji naszego wieszcza. Ateneum Kapłańskie, Włocławek 1909. Rok I t. II zesz. III, str. 212—233.

A. NIEMOJEWSKI: Filozofja Mickiewicza (Szkic) Myśl Niepodległa 1911 Nr. 182 str. 1208—1218, Nr. 183 str. 1260 — 1274, Nr. 184 str. 1304 1314.

K. J. BRZOSTOWICZ: O Widzeniu ks. Piotra w trzeciej części Dziadów. Przyczynek do studjów nad Dziadami. Krosno 1912.

M. ŚWIERZ: Seweryn Goszczyński: „Moja rozmowa z Mickiewiczem.“ Pam. Lit. Rocz. XIII. 1914—15. Lwów, str. 375—376 (także w Czasie 1913).

H. MOŚCICKI: Kapral w Dziadach Mickiewicza. Tyg. Ilustr. 1913, Nr. 3, str. 47, 48.

A NIEMOJEWSKI: Czterdzieści cztery, Myśl Niepodległa 1914:
Nr. 267, str. 107—120
Nr. 268, str. 164—175
Nr. 269, str. 198—204.

A GÓRSKI: Monsalwat. Rzecz o Mickiewiczu, wyd. III 1919, Warszawa.

Ks. A, MACKO: Teologja w Dziadach Mickiewicza. Przegląd teologiczny Rok I 1920 Lwów, str. 12—38; 133—144, 216—233.

Z. NIEMOJEWSKA: Dziady drezdeńskie jako dramat chrześcijański. Warszawa 1920.

W. BOROWY: „Dziadów cz. III. Objaśnienia wydawcy" Pisarze polscy i obcy. Warszawa 1920.

W. BOROWY: „Potężne oko" Mickiewicza Tyg. Ilustr. 1920. Nr. 18, str. 346—348.

W. BOROWY: Dziady a magnetyzm i teozofja Tyg. Ilustr. 1920 Nr. 19. str. 346—366.

ARCHIWUM FILOMATÓW cz. II: Materjały do historji Towarzystwa Filomatycznego. Tom 1920, t. II. 1921. Kraków.

ST. SZPOTAŃSKI: Adam Mickiewicz i jego epoka, t. I Warszawa—Kraków 1921 str. 185—231.

A. NIEMOJEWSKI: Dawność a Mickiewicz, Warszawa 1921.

I. CHRZANOWSKI: Kilka podobieństw pomiędzy Dziadów cz. III, a Boską Komedją. Przegląd Warszawski. Rok I. 1921, t. I str. 32—38.

ST. PIGOŃ: Z epoki Mickiewicza. Studja i szkice (Przypuszczalny ślad Swedenborga w III cz. „Dziadów" str. 141—162). Lwów 1922).

M. SZYJKOWSKI: Adam Mickiewicz, Budowniczy prawdziwej Polski. Lwów 1922, str. 77—110,

W. BOROWY: Zagadkowość w kompozycji Dziadów. Odbitka z Przegl. Współczesn. Kraków 1922.

T. SINKO: O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza. Kraków 1923. (Improwizacja Konrada jako oda filozoficzna, str. 51—68, Widzenie księdza Piotra str. 69—116).

B. WYDŻGA: Mickiewiczowskie 44, Warszawa—Lwów 1923.

J. KALLENBACH: Adam Mickiewicz: Dziady część trzecia (Wstęp) Bib. Nar. S. 1. Nr. 20, Kraków 1924.

J. KLEINER: Proroctwo ks. Piotra, Kraków 1924.

J. KALLENBACH: Adam Mickiewicz, Lwów—Warszawa—Kraków 1926 Wyd. IV, 2 t.

ST. WITKOWSKI: Ajschylos: Prometeusz skowany (wstęp) Bib. Nar. S. II Nr. 7, Kraków.

H. MOŚCICKI: Promieniści, Filomaci — Filareci, Warszawa wyd. II.

SPIS RZECZY.

SPIS RZECZY.

Sienkiewicza — Rozbiór wszystkich dzieł . .	3.20
1) Trylogja	2·50
2) Powieści społeczne, Nowele . . .	1.—
Szkoła Ukraińska (*Malczewski, Goszczyński, Zaleski*)	1.20
Pasek — Pamiętniki	1.—
Prusa — Rozbiór wszystkich dzieł z dodaniem treści	2.50
— Rozbiór poszczególnych utworów, z dodaniem treści:	
1) Nowele, „Placówka", „Powracająca fala" .	—.60
2) „Lalka", „Emancypantki", „Faraon" . .	1.50
3) Najogólniejsze ideały życiowe. Ze wspomnień cyklisty, Dzieci, Ogólna charakterystyka B. Prusa	—.60

Życie i twórczość pisarzy polskich i obcych:

Mickiewicza . .	1.50	Żeromskiego . .	1.50
Słowackiego . .	3.—	Reja . . .	—.80
Krasińskiego . .	1.50	Skargi . . .	—.50
Wyspiańskiego .	1.20	Asnyka . . .	1.60

Utwory te omawiają w sposób wyczerpujący całokształt twórczości wieszczów na tle ich życiorysów.

Dante, Petrarka i Boccacio. Ich życie i twórczość na tle epoki	1.50
Molier i jego twórczość z uwzględnieniem wpływu na literaturę polską	1.50

Wypracowania z literatury.

Opracowania tematów maturalnych z literatury polskiej (w 11 zesz.); zesz. I, II i III . à	1.60
zesz. IV i V c.à 2.—; zesz VI c. 1.60; zesz. VII	1 —
zesz. VIII c. 2.—; zesz. IX Schematy opracowań z literatury polskiej i historji cz. I . . .	1.60
zesz. X Schematy opracowań cz. II . .	—.60
zesz. XI . , ...	—.—
Zbiór ćwiczeń na tematy z literatury polskiej .	1.20
Ideologja trzech wieszczów	—.80
Zbiór ćwiczeń syntetycznych na tematy z literatury polskiej , . . , . .	1.50
Wypracowania na tematy historyczne i oderwane .	1.—
Improwizacja Konrada. Mickiewicz w Improwizacji, Konrad a Kordjan	—.50

Bibljoteka „Charakterystyki Literackie"

zawiera:

genezę, treść, rozbiór i opracowania tematów.

Asnyka—Sonety 1.60; *Byrona*—Korsarz i Giaur —,80; *Brodzińskiego*—Wiesław —.50; *Corneille*—Cyd —.50; *Felińskiego*—Barbara Radziwiłłówna —.40; *Fredry*—Zemsta —.60; Śluby panieńskie —.50; Pan Geldhab —.50; Dożywocie —.50; Pan Jowialski —.50; *Goszczyńskiego*—Zamek Kaniowski —.75; Król Zamczyska —.70; *Homera*—Iljada —.80; Odysseja —.80; *Kraszewskiego*—Stara Baśń 1.—; *Kochanowskiego*—Treny —.50; Odprawa posłów greckich —.50; *Korzeniowskiego*—Kollokacja —.75; Karpaccy Górale —.50; *Konopnickiej*—Pan Balcer w Brazylji —.50; *Krasickiego*—Przypadki Mikołaja Doświadczyńskiego —.50; *Mickiewicza*—Konrad Wallenrod —.80, Grażyna —.50; Dziady Wileńskie (cz. I, II i IV) 1.40; Dziady Drezdeńskie (cz. III) 2.50; Pan Tadeusz —.70; Sonety Krymskie —.50; Ballady i romanse —.50; Księgi Narodu i pielgrzymstwa polskiego 1.—; *Malczewskiego*—Marja —.50; *Moljera*—Skąpiec 1.50; *Niemcewicza*—Powrót posła —.50; *Orzeszkowej*—Nad Niemnem —.60; Bene Nati —.50; *Prusa*—Faraon —.80; Lalka —.60; Placówka —.40; Emancypantki 1.—; Anielka —.40; *Reymonta*—Chłopi 1.50; Z ziemi chełmskiej —.50; Rok 1794 (Ostatni Sejm Rzplitej) —.75; *Rzewuskiego*—Listopad 1.20; *Słowackiego*—Kordjan —.40; Anhelli —.40; Lilla Weneda —.40; Beniowski 1.—; Marja Stuart —.40; Balladyna 1.20; *Sienkiewicza*—Ogniem i mieczem 1.—; Potop 1.—; Pan Wołodyjowski 1.—; Qvo Vadis? 1.—; Rodzina Połanieckich 1.—; Krzyżacy —.80; Bez Dogmatu 1.—; *Szekspira*—Hamlet —.80; Makbet —.70; Król Lir —.80; Sen nocy letniej —.60; Kupiec wenecki —.75; *Schillera*—Zbójcy —.50; *Sofoklesa*—Antygona —,40; Król Edyp —.50; *Tassa*—Jerozolima wyzwolona —.70; *Wyspiańskiego*—Wyzwolenie —.60; Wesele —.50- Warszawianka —.50; Noc Listopadowa —.80; *Zabłockiego*—Fircyk w zalotach —.40; Sarmatyzm —.40; *Zaleskiego*— patrz szkoła ukraińska) *Żeromskiego*—Ludzie bezdomni —.60; Syzyfowe prace —.75; Popioły 1.—; Przedwiośnie 1.50